# Арабски елементи в българския музикален фолклор

*Стоян Джуджев*

Народите са като скачени съдове. Независимо от това, дали живеят в дружба или във вражда, в непосредствена близост и съседство или на далечни разстояния едни от други, между тях се наблюдава процес на незабелязано просмукване на елементи от различни национални култури, по-слаба или по-интензивна циркулация на материални и духовни блага. Този процес е особено ярко изявен в областта на езика. Ако разгърнем някой голям речник на кой да е съвременен национален език, ще констатираме колко много чужди думи са се загнездили в неговата лексика. И речниковият фонд на българския език съдържа значителен брой турски, гръцки, латински, руски, татарски, английски, френски, немски, персийски, арабски, та дори и китайски и японски думи, промъкнали се по различни пътища.

И в музиката е както в езика. В музикалния фолклор на всеки народ непрекъснато се преливат структурни елементи — интонации, ритми, стилни обрати, извивки (орнаменти), мелодични стереотипи, заключения (каденци), ладови схеми, мотиви, дори цели мелодии — от музиката на други народи. При това проникването на музиката през етническите граници става по-лесно от това на думите, които са свързани с конкретно семантично съдържание. Поетът Асен Разцветников е схванал много ясно този миграционен процес в музиката. В своята студия „Българският хексаметър" (София, 1942) той пише: „. . . Когато два народа живеят в съседство, то между тях постоянно се просмукват елементи от бита и културата им и особено лесно е това за мелодията. Народът, който заема една мелодия, съставя по нея свои слова. Като пример бихме могли да посочим Хаджиминчова песен, съставена по мелодията на една турска песен. Отпосле, с течение на вековете и хилядолетията, заетата мелодия се видоизменя, узрява и добива особения облик на песните на народа-заемател. Това е същият процес на усвояване чужди думи, като им се дава свое окончание, приставки и наставки, свое склонение и спрежение и изобщо своя фонетична, морфологична и семантична окраска."

Разцветников говори за проникване на елементи от бита и културата между съседни народи. Но много често такива просмуквания се наблюдават и между несъседни, близки и даже далечни народи поради периодичните миграции, нашествия и преселения, но особено поради заразителния пример на високо цивилизованите общества. Така и в българския музикален фолклор са проникнали структурни елементи не само от музиката на нашите съседи, но и от музикалното наследство на други близки и далечни народи. И както задача на диалек-

тологията, лексикологията и етимологията е да открият неведомите пътища, по които всички чужди думи са се промъкнали в българския език, така и основна задача на нашата музикално-етнографска наука е да издири чуждите структурни елементи в нашия музикален фолклор и да посочи кой елемент, как, откъде и кога е дошъл.

За разпространението на народните мелодии и на техните структурни елементи езиковите и териториалните граници между народите не представляват съществено препятствие. Някои мелодии през време на своето странствуване изминават огромни разстояния. Нека си припомним стремителното шествуване по целия свят на някои прочути шлагери от миналото. Барток и Кодай откриха в унгарския музикален фолклор мотиви и дори цели мелодии, взети от музиката на народи, които живеят на няколко хиляди километра далеч от територията на днешна Унгария. Шедьоврите на една висока музикална култура никога не остават затворени херметически в етническите и териториалните граници на народа, който ги е създал. Те имат просторен хинтерланд. За тях пътят към света остава широко открит.

Така може да се обясни обстоятелството, че и в българския музикален фолклор са проникнали някои структурни елементи от арабската музика. Тук се налага известно уточняване. Под термина „арабска музика" днес разбираме не само музиката на бедуините и номадите от Аравийския полуостров, но и музиката на всички близкоизточни и средноизточни народи, чиято единна култура се е оформила в резултат на арабизирането на местно население през вековете — сирийци, египтяни, иракци, магребци и др.

Зараждането, разцветът, величието и упадъкът на арабската цивилизация обхващат исторически цикъл от около 22 века. Социалните и политическите събития, които се развиват през този цикъл, се разпростират върху една грамадна територия от Иберийския полуостров и Западна Франция чак до Далечния изток — Китай и Индия. Върху това огромно пространство възникват и западат обширни държави. Ислямът се налага на всички победени народи, някъде надделява и доживява до наши дни, другаде запада и бива изтласкан от други религии.

Аравийската пустиня е изходната точка на този бърз и победоносен културен, религиозен и политически възход. Тръгнали от нея, арабите покоряват една след друга и за сравнително кратко време обширни области и държави: Месопотамия, Сирия, Палестина, Египет, Тунис, Алжир, Мароко, Испания. Арабските завоеватели достигат чак до Аквитания (днешна Югозападна Франция), откъдето Шарл Мартел ги изтласква след битката при Поатие в 732 г. На изток те завладяват Персия, Армения, Хорасан, Афганистан, стигат до Индия и Китай. Върху тази просторна територия се образуват нови държави, а в тях възниква висока култура, която разработва всички отрасли на човешкото знание. „В скоро време суровият воин от пустинята се преобразява. Една цивилизация на лукс и изтънчени нрави заменя първобитния начин на живот на някогашните овчари и грабители", казва известният френски арабист Жюл Руане.[1] Издигат се цветущи градове, съсредоточили огромни богатства, и се превръщат в центрове на духовна култура и просвета, в които се развиват науките и изкуствата. Такива центрове още през VII в. стават градовете Басра, Куфа и Дамаск, а по-късно — Кордова, Багдад, Кайро, Самарканд. През VIII в. в Багдад преуспяват науките, изкуствата и литературата благодарение на покровителството на халифи като Мансур (754—785) и Харун ал-Рашид (786—809). През IX в. живеят двамата арабски просветители, багдадските халифи Абдаллах

[1] J. Rouanet. La musique arabe. — В: Lavignac, Encyclopédie de la musique. T. V. Paris, 1922. p. 2679.

ал-Мамун (809—833), син на Харун ал-Рашид, и ал-Мутавакил (847—861), и двамата наричани „арабските Медичи". През X в. Тулунидите и Фатимидите властвуват в Египет. Тогава в Кайро просперират изящните изкуства. През XI и XII в. Алморавидите царуват над Магреб и съперничат с халифите от Ориента по лукс и изящество на бита. Саманидите по същото време възстановяват блясъка и великолепието на персийската цивилизация. Найсетне османлиите наследяват материалните и духовните богатства на Византия.

През този петнадесетвековен цикъл в страните, които се развиват под влиянието на арабско-ислямската култура, процъфтяват науката, философията, изящните изкуства, а майсторите, художниците, поетите и музикантите са на голяма почит. Музиката била любимо занимание на просветените араби и е пуснала дълбоки корени в живота на арабското общество, ако се съди от топлия прием, който музикантите и техните произведения са намирали в дворците на халифите и на знатната класа. Музикалната продукция на арабските композитори през периода на ислямската цивилизация ще да е била значителна. Но цялото музикално наследство, като се започне от първобитните напеви на бедуините в пустинята и се стигне до високохудожествените кантилени на прочутите майстори — певци на Багдад и Кордова, не е оставило никакви писмени паметници. От цялото това голямо изкуство днес са останали само теоретични трудове, дидактически съчинения, устни предания, легенди, биографии на артисти и някои философски разсъждения върху музиката. Никакви нотирани музикални текстове не са достигнали до нас поради простата причина, че древните араби не са имали нотно музикално писмо.

За разцвета на арабската музикална култура през средните векове можем да добием известна представа от съчиненията на тогавашните писатели, философи, математици и учени-музиколози, а така също и от огромната музикално-теоретична литература, писана на арабски език през този период.

Още през VIII в. по нашето летоброене (II в. от Хеджира) в Дамаск живее и работи арабският музикален теоретик ал-Халил (умрял в 170 г. от Хеджира, 786 г. от н. е.), съвременник на Йоан Дамаскин (700—751). Ал-Халил е автор на две забележителни съчинения върху теорията на музиката: „Книга за ритъма" (за усулите) и „Книга за мелодията" (за макамите). По това време Багдад, столица на халифата на Абасидите, бил център на арабската музикална култура. През IX в. (III в. от Хеджира) се появява цяла плеяда музикални писатели, учени и теоретици: Абрахим ал-Мосули, автор на 33 съчинения върху музиката, между които „Книга за звуковете и за ритмите"; „Книга за певиците и танцувачките от Хеджаз", „Книга за песните и певците на Арабия " и др.; Якуб ибн ал-Кинди, написал шест книги върху елементите на музиката, ритмиката, музикалните инструменти, прозодията и др.; Муса ибн Шакер, автор на редица трудове върху математичните основи на музиката; Ахмед ибн Мерван ас-Сершади, написал няколко теоретични съчинения, едно от които е озаглавено „Увод в музикалната наука". През X в. живее и твори найвеликият философ и учен-музиколог на Източното средновековие Абу Насър Мохамед ал-Фараби (259—339 г. от Хеджира), автор на монументалния теоретичен труд „Китаб ал моусика" (Книга за музиката), както и теоретиците Абул ал-Исбахани, Мохамед ар-Рази и др.

Почти едновременно и успоредно с възникването и с развитието на арабската цивилизация възниква и се развива и българската държава. Основаването на Аспарухова България става само 24 години след основаването на първия халифат в Дамаск. Халифът Моавия (661—680), основател и родоначалник на династията на Омеядите, е съвременник на хан Аспарух. Хан Телериг живее във времето на Багдадския халиф Абул Аббас, основател на династията на Аббасидите, а хан Крум е съвременник на Харун ал-Рашид. Когато ал-

Фараби е писал трактата си върху теорията на източната музика, може би Презвитер Козма е произнесъл своето слово против богомилската ерес. Не можем да допуснем, че два народа, чиито духовни и политически сили се развивали успоредно и едновременно на така близко разстояние, са могли да останат съвсем чужди един на друг или по-точно, че такава висока култура като арабската е могла да отшуми, без да даде някакви отражения върху народите в нейния хинтерланд. Не ни е известно дали цар Крум е бил осведомен за приказните богатства и за мощната държава на своя багдатски съвременник, но знаем, че още през 717 г. Тервел воюва с арабите, които обсаждат Цариград, и че при царуването на Борис I в Тракия живяла група арабски и арменски преселници. Чрез тях (а сигурно и по други пътища) са проникнали в България някои философски учения и ереси от арабския Изток — манихейство, павликянство и месалианство, — с които по-късно е близко богомилството. Но духовните връзки между южните славяни и арабите по онова време придобиват, ако можем така да се изразим, повече или по-малко официален или официозен характер: през 851 г. Константин философ (св. Кирил) е изпратен от Цариградската патриаршия в Багдад със специална мисия сред арабите. Нека оставим на историците грижата да издирят документите и паметниците за културните, стопанските и политическите връзки между българи и араби в средните векове. Но ако засега писмените исторически сведения за преки връзки на българите с арабския свят през този период са още твърде оскъдни и трябва тепърва да се издирват по архиви и библиотеки, то в българското народно творчество такива сведения се намират в изобилие. А, както казва Гогол, народните песни са летопис и жива история на народите. Те отразяват по своеобразен начин историческите и културните събития. След османското нашествие нашият народ се сблъсква с мюсюлманската култура като с враждебно противостояща му култура. Има вече всички условия арабската тема да придобие противоречиво трактуване в нашия фолклор с превес на негативното представяне. Отрицанието на османското господство се превръща в отрицание и на арабо-мюсюлманското начало. Този момент може особено ярко да се проследи в българския словесен и музикален фолклор, където са запазени много песни, приказки, легенди и митове с ориенталска тематика. В народната ни поезия често се говори за „черните арапи" и за техните „бели коне":

Пуявил се грозен юнак —
на бял коня черен арап
сред Дунавско равно поле,
кого срещне сече, коли.
(С. С. Б., с. 154, № 385)

Или

Чер арапин бял кон язди,
а на коня назлъм Донка.
(Б. Н. Т., с. 284, № 261)

Тук контрастът между „черното" и „бялото" е една сполучлива и много ефектна риторическа фигура, която като лайтмотив се явява в много песни с арабска тематика. (Първият пример е фолклорен вариант на поемата „Черен арап и хайдук Сидер от Н. Козлев).

През късното средновековие интересът към арабския свят у нас ще да е бил доста голям. Изглежда, тогава мнозина българи са отивали в Арабия или в земите, обитавани от арабите. В народната ни поезия се споменава, че пътува не кой да е, а самият Крали Марко. Не се казва кога и по каква причина той отива в „арабската земя" със своята дружина и там се сражава с арабите:

Кога пойдоф во Арапска земя,
се биефме со црни арапи.

Сам Марко разказва, че е претърпял поражение в битката, след което бива пленен и хвърлен „во темна зындана":

Извадо'е нивни остри сабьи
И поземи ни' и нареди'е
. . .'Сем юнаци живи не фати'е
Не фарли'е во тъмна зындана.
Кой си умре, кого го пущие
Я си лежаф за девет години.
(Мил., с. 63, № 54)

За народната ни поезия, която винаги е представяла Крали Марко за непобедим юнак, сразяващ лами и змейове, камо ли хора, това признание на самия герой е много показателно. То изразява мнението на народа за високото равнище на арабското военно изкуство.

В някои от по-новите песни, съчинени от полупрофесионални „народни" певци от типа на Парушев, дирещи сензации и евтини ефекти, за да привличат наивни слушатели, арабите, с които се сражават българските юнаци, са представени като силни, но свирепи и кръвожадни разбойници, лишени от милост и благородство, както в цитираната по-горе песен за Хайдут Сидер. Няма такива неща в старите, автентични народни песни. Там черният цвят на кожата е само физическо, но не и душевно качество. Нещо повече, в песента за изповедта на Крали Марко арабският цар и неговата дъщеря са представени в много по-добра светлина от „християнския" герой, който коварно и с измама, просто от кръвожадност отрязва главата на своята беззащитна спасителка.

Но българските юнаци не само се бият с арабските войни. Те дружат с тях, *побратимяват се,* пируват, обзалагат се. . . .:

Радич юнак вино пие
Во тие ладни механи
С негови-от мил побратим
Црн арапин Амза-бег-от
И добар айнак си чинат
От ден до ден три недели.

Често между българи и араби се създават и любовни, дори семейни отношения и връзки въпреки религиозните различия. При това такива отношения могат да възникнат както между българин и арапка (например между Крали Марко и дъщерята на арабския „цар" от цитираната вече песен за Марковата изповед), така и между арапин и българка, както между Магда невеста и арапина, който бере билки, за да цери нейната своеобразна болест: Магда, разтревожена от несъответствието, му казва:

„Кога си овде, страф ми от тебе,
Ког'не си овде, жал ми за тебе
. . . Кон ми белеит како бел голап,
А ти црнеиш, како црн голап
Не прилегвиме еден за други."

На което арапинът остроумно отговаря:

„Егиди море Магдо невесто!
Како прилегвит црна мунисја,

църна муниста на бело гърло,
Так прилегвиме еден за други."

Българката нерядко се отнася със симпатия към арапите. Така при подялбата на момците бяла Мара си взема едно „църно арапче" и го мие със сапун, за да му избели кожата:

Си го качила на бела коня,
Си го однесла топла хамама,
Со негя зела три ока сапун:
Три дни го мила, три дни го трила,
Едното ухо му го протрила,
Па му се чудит, що да му чинит.

Но както черните арапи се увличат по бели българки, когато идват като врагове или приятели в България, така и българите, като пътуват по арабските страни, се залюбват с черни арапки:

. . . Ни брата имам, ни мила сестра;
Саде си имам първото любе
И тоа ми ушло пуста чужина
Пуста чужина, Арапска земя,
Ми залюбило църна арапка
Арапка имат църно арапче.
(Мил., с. 378, № 294)

Още много примери от народното ни творчество биха могли да се приведат като свидетелства за съществуването на контакти и връзки от най-различно естество между арабския свят и балканските народи. А това е благоприятствувало за проникването на арабската духовна култура в Балканския полуостров. Но в арабската духовна култура, както вече видяхме, музиката заема централно място наред с математиката, астрономията и философията. Така се обяснява и проникването на арабската музика у нас. Когато четем теоретичните съчинения върху арабската музика, виждаме колко много структурни елементи от нея са преминали в българския музикален фолклор не само из областта на ритмиката, но и из областта на мелодиката.

Арабите са наследили принципите на древната гръцка музикална ритмика и метрика, но върху основата на класическите звукостъпки са изработили своя ритмометрична система, съставена от различни схеми-образци, които носят названието „усули". Усулите в арабската музика са многобройни и тук не ще ги изброяваме, а ще посочим само най-важните. Те са обикновено звукостъпки или тактове с големи показатели и всяка от тях има специално арабско название, например: Джанбар в такт 14/2, Дор Кебир в такт 20/2, Рамал в 29/4, Хазадж в 22/2, Мухамас в 18/4 и много други.[2] Редица арабски усули се срещат и в българската народна музика: Ним Такил и Махджар Масри в такт $12^{a}/4=\frac{3+2+2+2+3}{4}$, който служи за ритмична основа на песента „Паднала слана есенна" (С. С. Б., с. 131, № 333); усул Навакт' Араби в такт $7^{б}/4=\frac{3+2+2}{4}$, който срещаме в родопската песен „Ой ле юрук, мори, вакло юрук" (Родопски песни, В. Ст., с. 133, № 95); усул Зарфаренд в такт $11/4=\frac{2+2+3+2+2}{4}$, който е основа на песента „Тъс ниделя Тудорова" (О. Т. В., с. 51, № 202); усул Саман

[2] Cf. J. Rouanet. Op. cit.

в такт $10^a/4 = \frac{3+2+2+3}{4}$, ритмична основа на песента „Аджия Милки думаше" (О. Т. В., с. 472, № 1857); усул Юн Хаваси в такт $9^a/4 = \frac{2+2+2+3}{4}$, който се среща в мелодията на песента „Студена вода ледена" (О. Т. В., с. 917, № 3458); усул Аксак (известен в Египет под името „Франджи") в такт $9^1/8 = \frac{2+2+2+3}{8}$, ритмична основа на песента „Решетарю, кожухарю" (С. С. Б., с. 792, № 2406) и на много други песни в същия такт; усул Суфиан Масри в такт $8^a/8 = \frac{3+2+3}{8}$, който служи за ритмична основа на популярната българска песен „Болен ми лежи, море, Кара Мустафа"; усул Нусф Навахт в такт $13^c/8 = \frac{2+3+2+2+2+2}{8}$, който се среща в родопската песен „Ой ле Гюло, мари гюл фиданче" и др. Въздържаме се да обясняваме пътя на тези усули на арабската музика до нас: дали са донесени направо от арабските страни или са преминали в българския музикален фолклор посредством турската музика, или, най-сетне, дали са останали у нас като наследство от старата тракийска и гръцка музика, откъдето арабите са ги възприели след завоюването на стария свят. Но и в трите случая наличието на едни и същи ритми, респ. усули, в арабската и в българската музика говори за сродство на двете музикални култури, изразено още по-ярко в областта на мелодиката.

Арабската мелодика е изградена върху значителен брой ладови схеми, наречени „маками". Теорията на макамите е разработена от древните арабски философи и учени ал-Мосули, ал-Фараби, Ибн Сина (Авицена), Сафиеддин и др. и е изложена в техните съчинения. Днешните арабски музиканти, верни на една устна традиция, не се съобразяват точно със сложната теория на класическата арабска музика и определят разните маками в зависимост от главните степени на техния звукоред и от ладовите функции на тия степени. Така определен, всеки макам се характеризира, на първо място, със своята тоника и с интервалите, които влизат в състава на звукореда му. Но „понякога два макама могат да се различават помежду си само по начина на изпълнението, т. е. според това, дали се акцентува един или друг тон от мелодията, според това, дали някой тон се среща по-често или по-рядко, и според това, дали тониката, върху която обикновено завършва мелодията, се предхожда от една или друга степен на звукореда"[3].

В арабската ладова система влизат около сто макама, разпределени в единадесет групи в зависимост от ладовата си система (тониката), а именно:

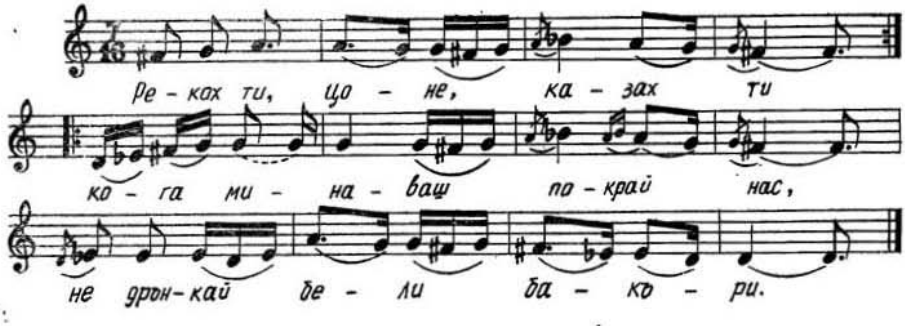
| | | | |
|---|---|---|---|
| върху | тоника | йеках | — 4 макама |
| „ | „ | Охайран | — 3 „ |
| „ | „ | Ирак | — 8 „ |
| „ | „ | Раст | — 9 „ |

[3] „Всички тези особени черти, прибавени към ония, които съставят арабската гама, би трябвало да предпазят ориенталската музика от похватите на някои западни музиканти, които се домогват да „хармонизират" мелодиите, като ги поставят в Прокустово легло според правилата на западноевропейските тоналности и хармонии. Всички опити в това направление довеждат само до извращения. Първо, защото тоналните (ладовите) особености на заключителните тонове в ориенталската музика нямат винаги формален (строго определен) характер и всички тези правила не могат да се прилагат, без да се разруши модалната основа на мелодиите. И. второ, защото хармонизаторите неизбежно се виждат принудени да променят някои интервали, за да могат да ги включат в хармоничните агломерации, където те вече губят своята истинска природа (характер, функция, б. м. — С. Д.). И най-сетне — и това е най-важният аргумент, който предхожда всички останали — арабската музика е безусловно хомофонна. Да се превежда на хармоничен език — това значи да се изневерява на нейната същност" (пак там, с. 2755—2756).

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| „ | „ | Дуках | — 40 | „ |
| „ | „ | Сиках | — 12 | „ |
| „ | „ | Джахарках | — 3 | „ |
| „ | „ | Навах | — 5 | „ |
| „ | „ | Хосаини | — 1 | „ |
| „ | „ | Аудж | — 6 | „ |
| „ | „ | Махур | — 3 | „ |

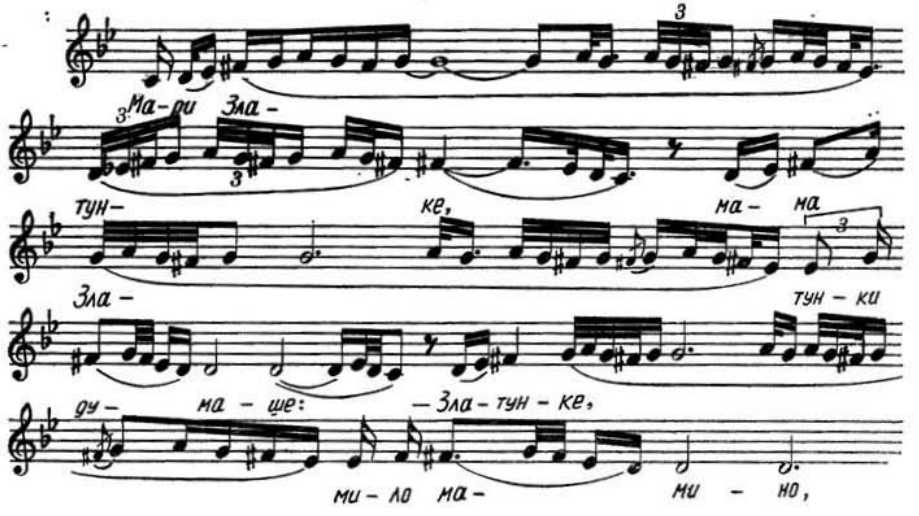
Ладовата система на арабската мелодика е намерила отглас и в българския музикален фолклор. Много български народни мелодии са построени върху ладовата основа на арабски маками, между които най-широка употреба в нашата народна музика са намерили макамите: *Раст* (върху основа *до*, с два полудиеза в арматурата: *си* и *ми* ); *Аджам* (върху основа *си*-бемол и с два бемола в арматурата : $си^{b}$ и $ми^{b}$), отговарящ на европейската ладотоналност *си*-бемол-мажор; *Нахауанд* (върху основа *до*, с два бемола в арматурата : *ми* и *ла*, отговарящ на европейската ладотоналност до минор хармоничен вид); *Баят* (върху основа *ре*, със *си*-бемол и *ми*-полубемол, с тричетвърттонови интервали между 1 и 2 и между 2 и 3 степен на звукореда); *Хиджаз* (със *си*-бемол, *ми*-бемол и *фа*-диез на арматурата и с хиатус между 2 и 3 степен на звукореда); *Чарга* (върху основа *фа*, със *си*-бемол и *ми*-полубемол в арматурата и тричетвърттонови интервали между 6 и 7 и между 7 и 8 степен на звукореда); *Хузам* (върху основа *ми*-полубемол, в арматурата: *ла*-бемол и *ми* полубемол и с хиатус между 4 и 5 степен); *Хиджазкар* (върху основа *до*, с *ла*-бемол и *ре*-бемол в арматурата и две увеличени секунди: между 2 и 3 и между 6 и 7 степен на звукореда); *Сега* (върху основа *ми*-полубемол, в арматурата: *си*-полубемол и *ми*-полубемол); *Хусеини* (върху основа *ре*, със *си*-полубемол и *ми*-полубемол в арматурата и с четири тричетвърттонови интервали: между 1 и 2, между 3 и 4, 5 и 6 и между 6 и 7 степен); *Карчакар* (върху основа *ре*, с *ла*-бемол и *ми*-полубемол в арматурата и хиатус между 5 и 6 степен); *Ирак* (върху основа *си*-полубемол, а в арматурата *си*-полубемол и *ми*-полубемол и с тричетвърттонови интервали между 1 и 2, между 3, 4 и 5 и между 7 и 8 степен).

От всички тия маками в българската народна музика най-широко разпространение са добили: Хиджас, Карчакар, Хиджаскар, Хузам и Аджам. У нас особено много мелодии се срещат в макам Хиджас. Такава е например мелодията на песента „Рекох ти, Цоне, казах ти", която привеждаме тук в изпълнение на народната певица Йорданка Илиева от Ямболско:



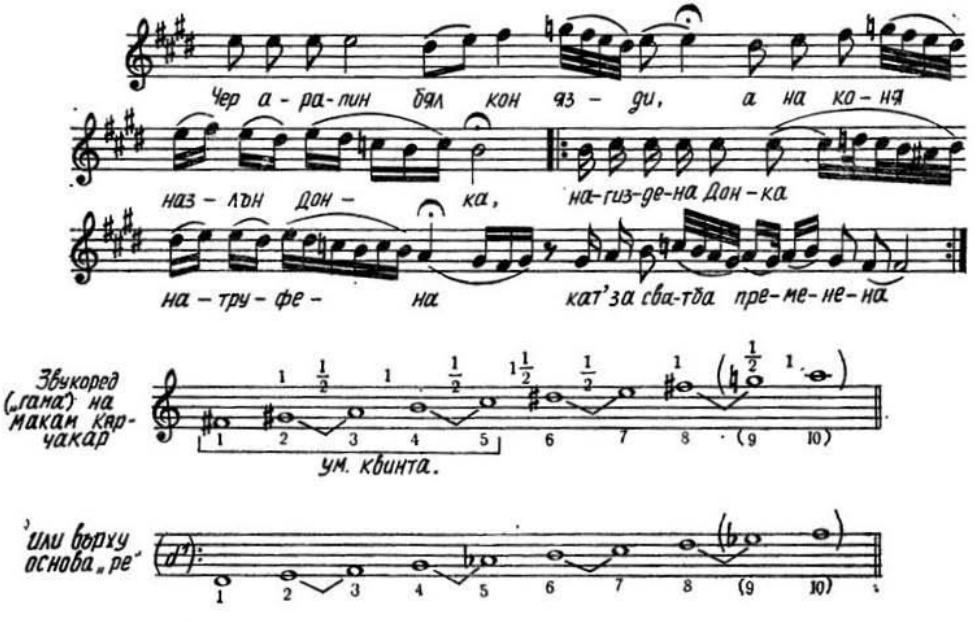

Б. Н. Т., с. 433, № 431 (Архив Радио София)

В същия макам е и мелодията на песента „Мама Златунки думаше“, която изпълнява народната певица Мита Стойчева:



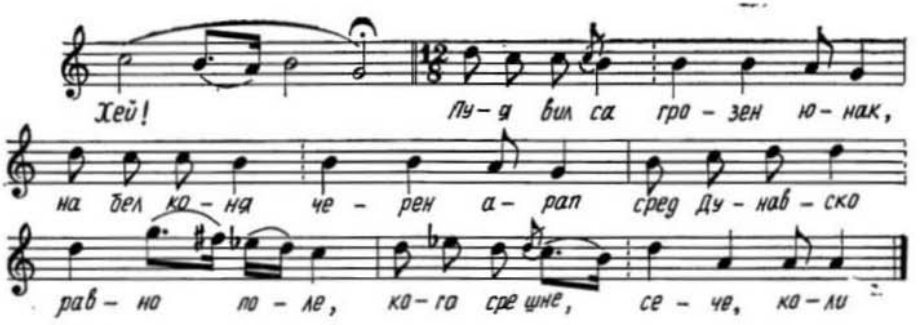

Б. Н. Т., с. 89, № 33 (Архив Радио София)

Една хубава българска мелодия в макам Карчакар, транспониран върху тонова основа *фа*-диез — при това с тематика на българо-арабските отношения, — представя песента „Чер арапин бял кон язди“ в изпълнение на народния певец Йордан Гемеджиев:




Б. Н. Т., с. 285, № 261 (Архив Радио София)

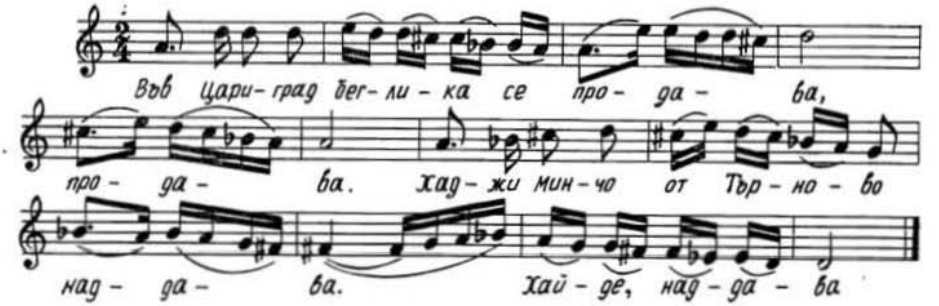
Мелодията на песента „Пуявил се грозен юнак, на бял коня черен арап“ е в същия макам (записана от В. Стоин):



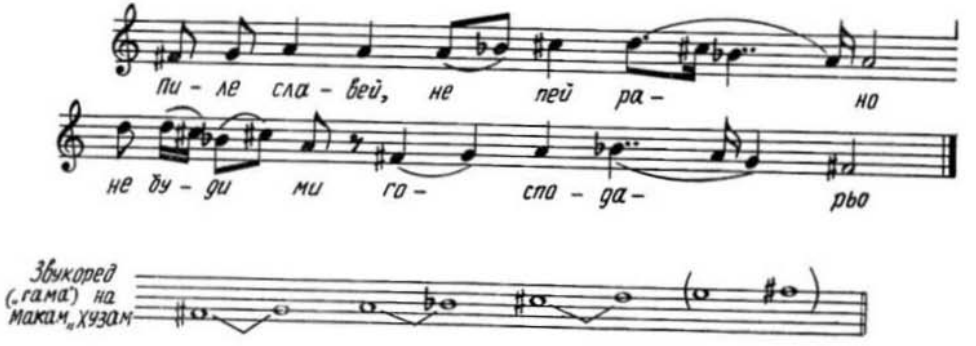

С. С. Б., № 385

В Карчакар е и една от най-хубавите мелодии в нашия музикален фолклор — Богдановата песен („Грозданка по двор ходеше“):[4]

В макам Хиджаскар е всеизвестната Хаджиминчова песен, която е добила широко разпространение по цялата страна и чиято мелодия, по всичко личи, е внесена от Ориента.




А характерни черти на макам Хузам представя мелодията на песента „Пиле славей, не пей рано“, в чиято нотна картина обаче записвачът не е означил четвърттоновия интервал между 1 и 2 степен на звукореда:




О. Т. В., с. 747, № 2810

[4] Вж. Българска народна музика, с. 314.

Наличието на толкова много арабски усули и маками в българския музикален фолклор, а несъмнено и във фолклора на другите балкански страни показва колко проницаеми и сякаш несъществуващи са етническите и териториалните граници за музиката и колко неусетно става просмукването на елементи от бита и културата на народи, които дори не живеят в съседство и нямат никаква езикова или расова близост. Но въпреки тази непрекъсната циркулация и обмен на духовни блага националните култури на отделните народи никога не загубват своеобразния си облик и непрекъснато претворяват заемките в единно по стил национално изкуство — както това е направила и българската народна музика със заемките от арабския музикален фолклор.

## Съкращения

БНТ — Българско народно творчество в тринадесет тома. Т. XIII. Народни песни с мелодии. Отбрали и редактирали Р. Кацарова, Ел. Стоин, Н. Кауфман, Г. Бояджиев и Д. Осинин. С., 1965.
Мил.— Братя Миладинови. Български народни песни. III. изд., под ред. на М. Арнаудов. С., 1942.
ОТВ — Народни песни от Тимок до Вита. Ред. В. Стоин. С., 1928.
РПВС — Родопски песни, нотирани и записани от В. Стоин. — СбНУ, кн. XXXIX, 1934, с. I—3II.
СбНУ — Сборник за народни умотворения, наука и книжнина.
ССБ — Народни песни от Средна Северна България. Ред. В. Стоин. С., 1931.

## Eléments arabes dans le folklore musical bulgare

*Stojan Džudžev*

(Résumé)

Dans le folklore musical de chaque peuple se mêlent des éléments structuraux de la musique d'autres peuples. L'auteur étudie les éléments structuraux de la musique arabe pénétrés dans le folklore musical bulgare. Il précise d'abord le terme „musique arabe", s'arrête à son histoire et sa propagation. Il étudie les rapports entre Bulgares et Arabes tels qu'ils sont reflétés dans les chansons populaires bulgares et relève les liens entre la musique populaire arabe et la musique populaire bulgare. Ses observations dans le domaine de la mélodie et du système rythmométrique sont particulièrement intéressantes.